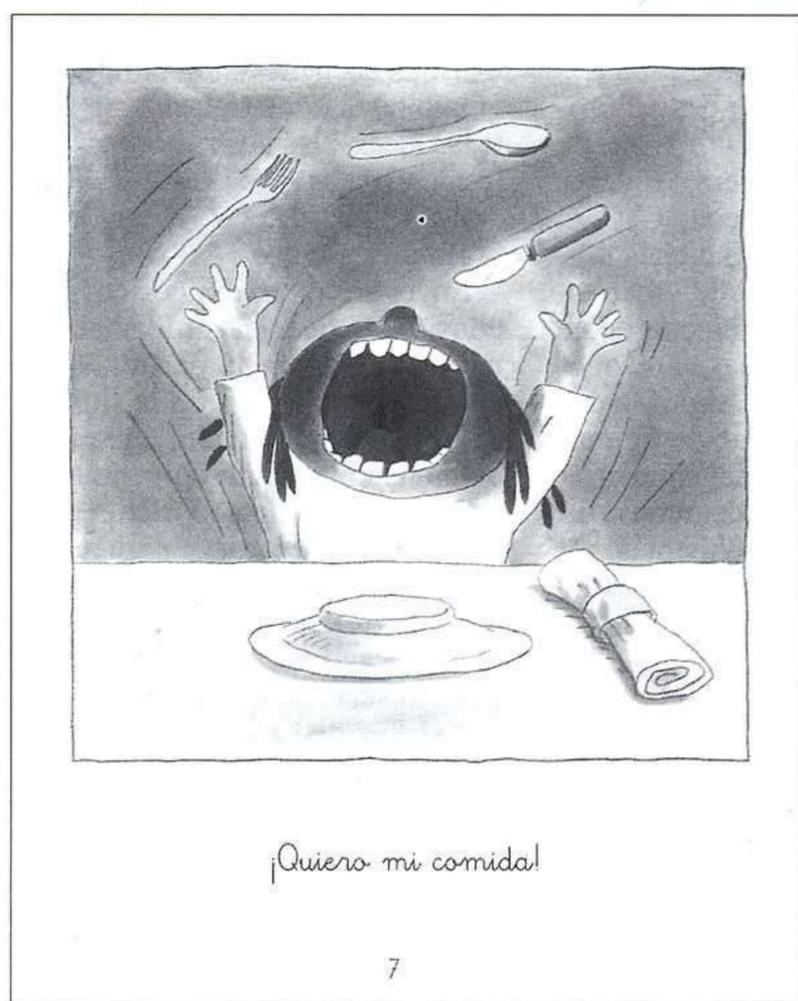


Cómo leer el álbum ilustrado

Francisco Gutiérrez García*



En el libro-álbum se opera un modo de lectura en el que la imagen y el texto colaboran estrechamente en la construcción de significado. Dicho de otro modo, el lector de un álbum necesita las ilustraciones para construir el significado del «texto», entendido como el conjunto formado por las imágenes y la palabra escrita. El siguiente artículo analiza este proceso, en el que la unidad de lectura puede ser bien el formato de página simple, o el de página doble, adoptados indistintamente por los creadores, con finalidades expresivas diferentes.

En el libro-álbum se opera un modo de lectura donde la imagen y el texto colaboran estrechamente en la construcción del significado. Según David Lewis cualquier tipo de libro-álbum es inevitablemente plural, siempre presenta dos formas diferentes de significado: el verbal o textual y el pictórico o icónico.¹ Pero la diferencia entre lo que nos dicen las palabras y lo que nos muestran los dibujos se borra, debido al alto grado de homogeneidad en la secuencia de palabras y dibujos: leemos las ilustraciones a través de las palabras y las palabras a través de las ilustraciones en una incesante interacción de palabra e imagen, ya que «los dos lenguajes o sistemas de notación se relativizan entre ellos».² Dicho en otras palabras, el texto y la imagen trabajan en una estrecha secuencia de imágenes/texto, elementos que para nuestra experiencia lectora son inseparables.³

Así pues, la consecuencia principal que podemos extraer de estas afirmaciones es que el lector implícito de un libro-álbum necesita las ilustraciones para construir el significado del «texto» (así nos referiremos a partir de ahora al conjunto formado por la ilustración y la escritura), ya que la imagen y la palabra

escrita constituyen en el libro-álbum una unidad en la que cada una de las partes se necesitan.

Sánchez Miguel expresa lo que implica comprender un texto en el siguiente cuadro:⁴ (véase cuadro).

Evidentemente, este cuadro se refiere a los «niveles de actividad» que deben ejecutarse para la comprensión de un texto escrito. Cuando, como ocurre en el libro-álbum, la imagen es también una parte del «texto», podemos suponer que su «lectura» toma parte en cada uno de los «niveles de actividad» que describe Sánchez Miguel, contribuyendo así, al igual que las palabras escritas, a la construcción del significado de este conjunto formado por la ilustración y la escritura.

En consecuencia, el lector de un libro-álbum debe activar la interpretación de la ilustración, a nuestro juicio, en todos los niveles del proceso de comprensión de un texto descritos por Sánchez Miguel. En el primer nivel, el de «reconocer las palabras escritas», el lector de un libro-álbum procede, además, a reconocer en las ilustraciones los significados más simples (reconocimiento de figuras, objetos y colores) que la imagen le ofrece. En el segundo nivel, el de «construir las proposiciones», las ilustraciones

ofrecen elementos imprescindibles (acciones y actitudes) para colaborar en la construcción de las proposiciones o ideas necesarias para la correcta construcción del significado. En el tercer nivel, el de «conectar las proposiciones», el lector recabará de las sucesivas ilustraciones elementos que, en colaboración con el texto escrito, relacionen entre sí las proposiciones o ideas. En el cuarto nivel, «construir la macroestructura», las ilustraciones cooperarán con el texto escrito para hacer patente al lector cuál es el modelo textual que se ofrece y que, por tanto, ha de servirle de guía en su lectura (en un texto narrativo, por ejemplo, la selección de imágenes ayudará a conformar una secuenciación temporal). En el quinto nivel, «interrelacionar globalmente las ideas», las ilustraciones ayudarán al lector a relacionar adecuadamente, dentro de la macroestructura textual propuesta, las ideas globales.

En este contexto teórico, podemos considerar que la conformación de la página, es decir, la particular disposición dentro de ella de la ilustración y del texto escrito, tendrá una especial incidencia en el quinto nivel de actividad para la construcción del significado, ofreciendo al lector una guía sobre cómo «ordenar, diferenciar e interrelacionar las ideas o proposiciones»;⁵ cualidad ésta que siempre el texto posee y pone al servicio del lector.

Así, las distintas conformaciones, o formatos, que las páginas de un libro-álbum ofrecen se constituirán, según nuestro criterio, en modalidades diferenciadas acerca de la forma en que el lector es guiado en su particular proceso de construcción del significado. En este artículo nos referiremos a dos tipos de formatos —el de página simple y el de página doble—, y trataremos de mostrar cómo guían eficazmente al lector, en función de los objetivos del «texto».

El formato de página simple

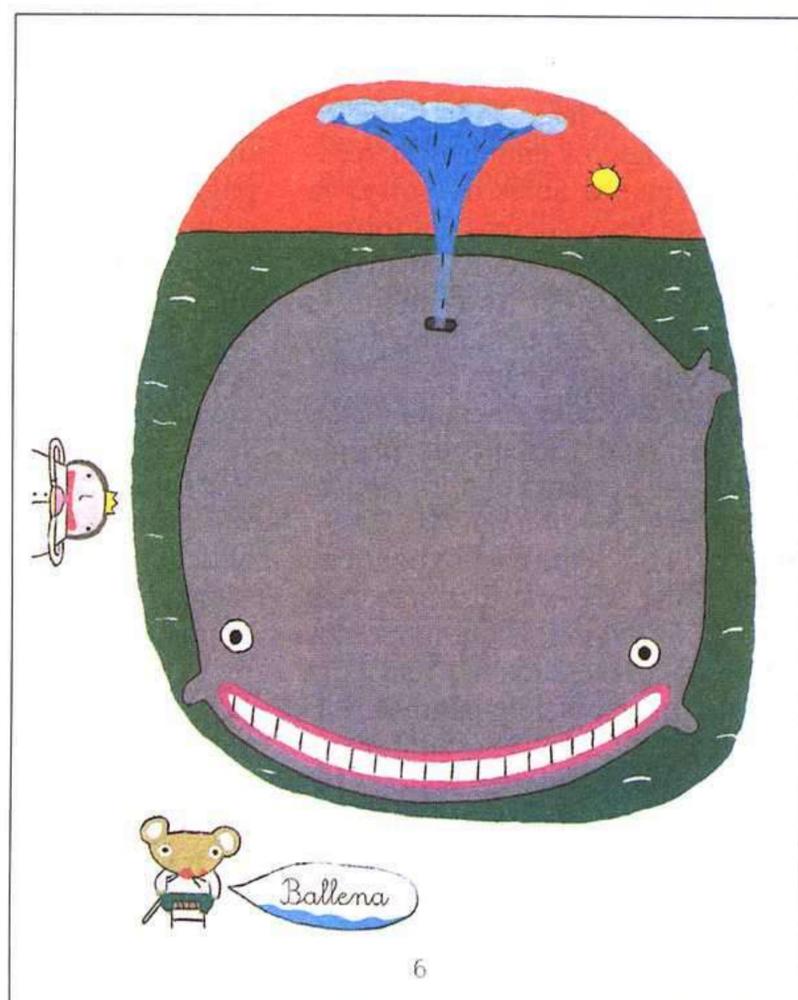
Habitualmente, la unidad de lectura típica en el libro-álbum está constituida por una página simple, que suele contener una ilustración y un texto breve de no más de treinta palabras. Este texto aparece normalmente en el extremo su-

Cuadro

Niveles de actividad	Resultado
● Reconocer las palabras escritas	● Se accede al significado de las palabras o significado lexical
● Construir proposiciones	● Se organizan los significados de las palabras en términos de un predicado y varios argumentos.
● Conectar las proposiciones	● Se relacionan las proposiciones entre sí, tanto temáticamente como, si llega a darse el caso, de manera casual, motivacional o descriptiva.
● Construir la macroestructura	● Se derivan del texto y de los conocimientos del lector las ideas globales que individualizan las proposiciones derivadas del texto y les dan sentido y diferenciación.
● Interrelacionar globalmente las ideas	● Las ideas globales se relacionan entre sí en términos causales, motivacionales, descriptivos, comparativos o temporales.



SOFÍA BALZOLA, ¡ADIVINA!, SM, 1997.



SOFÍA BALZOLA, ¡ADIVINA!, SM, 1997.

perior o inferior de la página y contiene tanto el relato del narrador como los diálogos de los personajes. Comentaremos algunas variedades significativas y las aportaciones que a nuestro juicio realizan al proceso de construcción del significado.

Este formato de página simple lo encontramos, por ejemplo, en la totalidad del cuento *Quiero mi comida* (SM, 1995), de Tony Ross, donde cada ilustración, enmarcada en un cuadrado, ofrece unas dimensiones idénticas a las demás; y el texto aparece, bien diferenciado, bajo la ilustración. Esta distribución del texto y de la imagen marca una pauta de lectura uniforme, ya que cada página, cada unidad, cada momento de lectura, se ofrece, de partida, con las mismas características. El lector, por tanto, encuentra en el «texto» (conjunto de ilustración y escritura) una guía que plantea, a lo largo de todas las páginas, una homogénea lectura de la palabra y la imagen. No hay sorpresas, ni cambios de ritmo, ya que el formato es siempre el mismo.

Considerando ahora la conveniencia de esta conformación imagen-palabra

respecto a los objetivos del «texto», debemos tener en cuenta que esta historia presenta la reiteración, por tres veces, de un esquema narrativo bien estructurado e incluso podríamos decir que complejo, ya que contiene hasta cinco elementos: situación inicial, complicación, reacción, resolución y situación final.⁶ Por lo tanto, nos referimos a quince elementos individualizados, necesarios para desarrollar la estructura narrativa de la historia. Así pues, podemos considerar que la existencia de veintidós páginas, o unidades de lectura diferenciadas, guía convenientemente al lector a través de este «texto» tan estructurado, ya que cada una de las páginas, a lo sumo dos, funciona como elemento individualizado de su esquema narrativo.

El formato de página simple utilizado en *Trabalenguas* (SM, 1998), de Pedro Cerrillo, con ilustraciones de Noemí Villamuza, contiene también, precisamente por la particularidad del «texto», unas características de regularidad bastante adecuadas a sus objetivos. Este álbum ofrece en cada página un trabalenguas; de modo que la imagen que lo acompaña en cada caso actúa de ilustración, o

visualización del texto escrito. El objetivo de la página simple, compuesta por un texto escrito, el trabalenguas y una ilustración, es, por tanto, crear una unidad de lectura (palabra e imagen) independiente y completa.

De modo parecido operan las páginas de *¡Adivina!* (SM, 1997) de Pedro Cerrillo, e ilustraciones de Sofía Balzola. Este libro-álbum contiene una sucesión de unidades independientes y completas, aunque en este caso cada unidad se compone de dos páginas simples. En estas parejas, la primera página simple presenta la adivinanza y la segunda, la respuesta. Además, la disposición de la página primera de cada pareja ayuda a incrementar la expectación respecto a la segunda, ya que se sitúa siempre en el lado derecho del libro abierto, es decir, es una página impar; de tal manera que el lector lee en primer lugar la formulación de la adivinanza, ilustrada por una imagen, y, en segundo lugar, una vez que ha decidido volver esa página, lee la solución o respuesta en la siguiente, también ilustrada por otra imagen. Por esta distribución, además, la lectura puede convertirse en un juego, solitario o co-

lectivo, en el que el lector o lectores intentan por sus medios enunciar la solución a la adivinanza antes de volver la página. En este caso, además del formato de las páginas, es su peculiar distribución en el continuo del libro-álbum la que guía al lector durante su proceso de construcción del significado.

Otra particularidad que resulta destacable en cuanto al formato de página simple es la que presenta el libro *Abuela de arriba, abuela de abajo* (SM, 1998), de Tomie de Paola. Este cuento contiene veintisiete ilustraciones distintas (sin contar la de la página 4, que podemos considerar de presentación), una para cada una de sus veintisiete páginas. Las páginas 11, 13, 23, 25 y 31 (siempre páginas impares) no contienen texto escrito, sólo ilustración; el texto escrito aparece en la página precedente.

La consecuencia de que una página no contenga texto escrito es que el lector detiene su atención exclusivamente ante la imagen, por lo que ésta adquiere una mayor relevancia respecto a las imágenes de otras páginas donde sí aparece

texto escrito. Precisamente, si repasamos las imágenes que contienen estas páginas citadas nos damos cuenta de que se refieren a momentos realmente diferenciados e importantes de la historia. Veamos:

— La ilustración de la página 11 presenta al niño protagonista, Tomi, observando cómo su abuela amarra al sillón a la bisabuela para que ésta no se caiga. Por su parte, la página 13 muestra a Tomi amarrado también a un sillón, junto al de su bisabuela, y compartiendo caramelos y juguetes con ella. Estas dos primeras imágenes nos hablan, por tanto, de la evidente decrepitud de la bisabuela y, también, de la identificación entre esta mujer y el niño protagonista. Son ilustraciones muy destacables dentro de la fase de planteamiento de la historia.⁷

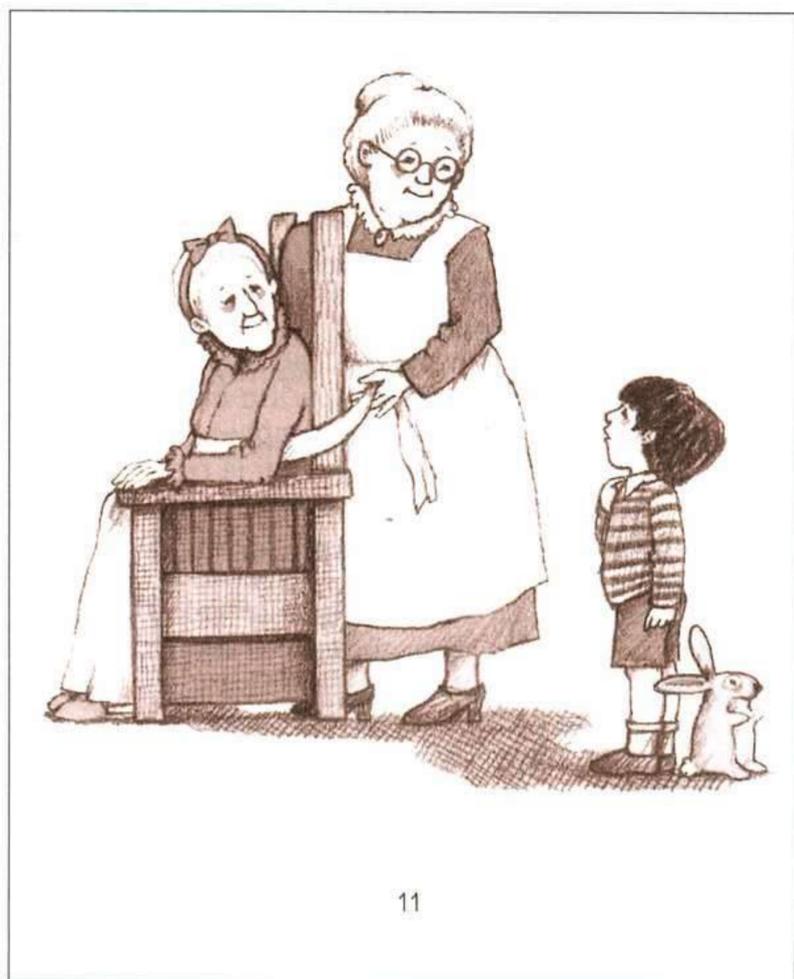
— La página 23 sólo muestra una ilustración, en la que Tomi, sentado en el regazo de su madre, es abrazado por ésta. El texto escrito relativo a esta ilustración aparece en la página precedente. La madre de Tomi le comunica a éste que su bisabuela ha muerto; y, tras la consi-

guiente pregunta del niño, también le explica qué significa «morirse». Ambas son cuestiones importantes en el nudo de la historia.

— La ilustración de la página 25, por su parte, presenta la constatación de la muerte de la bisabuela y de la explicación que la madre de Tomi le dio a éste acerca de lo que significaba morir: «morirse significa que la abuela de arriba no volverá nunca a estar aquí» (p. 24). Tomi, con un gesto de estupor, contempla en esta ilustración la cama vacía de su bisabuela.

— La ilustración de la página 31, la última del libro, forma parte de la situación final o resolución de la historia. Tomi, que es ya un muchacho que acaba de perder a su abuela, contempla una estrella fugaz y recuerda otra estrella fugaz que vio en el cielo cuando murió la bisabuela. Para él las estrellas fugaces son besos de sus queridas ancianas, que lo consuelan de la muerte de ambas.

Como vemos, estas cinco ilustraciones presentan momentos especialmente destacados de la historia. De ahí que no



11

TOMIE DE PAOLA, ABUELA DE ARRIBA, ABUELA DE ABAJO, SM, 1994.



13

TOMIE DE PAOLA, ABUELA DE ARRIBA, ABUELA DE ABAJO, SM, 1994.



31

sea extraño el recurso de presentarlas sin texto escrito sino dedicándoles todo el espacio de la página para conseguir así una relevancia que de otro modo no tendrían. Así pues, mediante este recurso de presentar una imagen que ocupa una página entera, la ilustración guía al lector para que éste construya eficazmente el significado de la historia.

El formato de página doble

También la doble página se suele usar como unidad significativa, en la que la ilustración abarca las dos páginas, y la palabra es habitualmente un texto situado en alguna de las cuatro esquinas de esa doble página.

Si nos preguntamos por qué la doble página se emplea como alternativa expresiva al formato de página simple, consideramos posible llegar a tres conclusiones bien diferenciadas. La primera responde a un criterio estético: en algunas ocasiones los autores optan por este formato porque ayuda a expresar

gráficamente de un modo más conveniente lo que la ilustración debe ofrecer en un momento determinado del libro; o en toda su extensión.

El murciélago Aurelio (SM, 1996), de A. Rubio, e ilustrado por Pablo Núñez, es un brillante ejercicio de expresión gráfica, donde la palabra *Aurelio* ofrece a sus autores la oportunidad de construir imágenes y textos escritos a partir de las cinco vocales. La doble página presenta —y ésta es la razón, según pensamos, por la que se utiliza de un modo general en esta obra—, un ámbito físico más idóneo que la página simple para desarrollar este trabajo. Es el diseño el que impone sus exigencias para conformar las páginas dobles como unidades de lectura en este libro.

Algo parecido ocurre también en *Las notas van de fiesta* (SM, 1998), de Olga Pérez Alonso, donde, a excepción de cuatro páginas simples (8, 9, 30, 31), el resto del texto escrito y las ilustraciones se acomodan en el formato de página doble, más por una consideración estética que por necesidades de la situación

que presentan; entre otras cosas porque no se trata de un texto narrativo sino puramente expositivo.

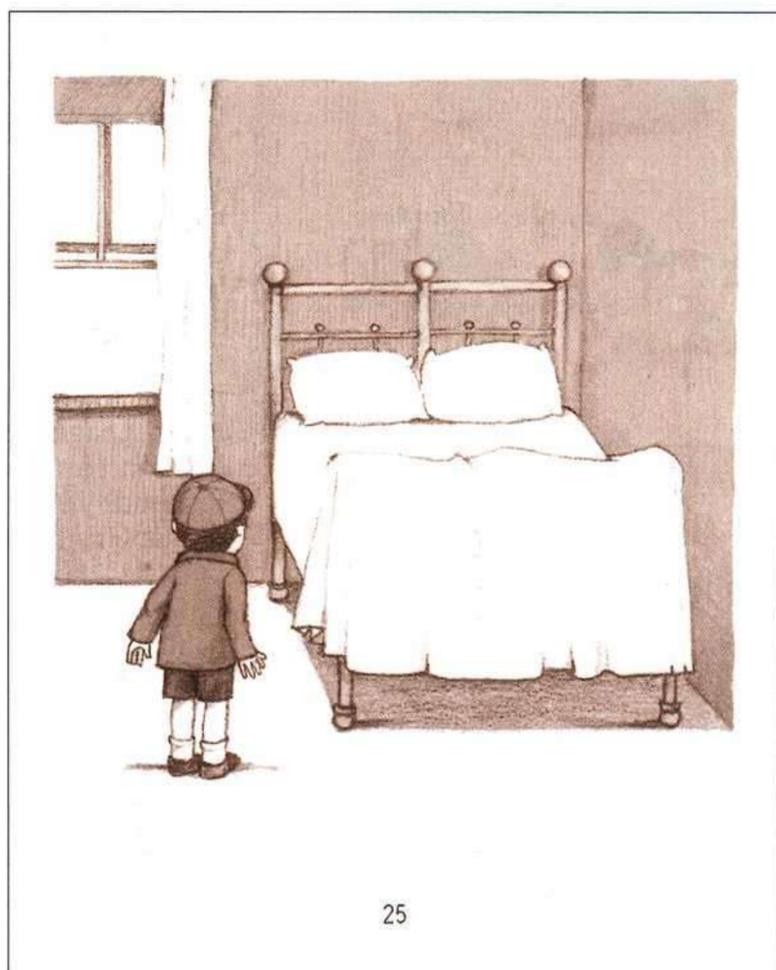
Un texto narrativo que utiliza la página doble más por una opción de diseño que por necesidades textuales es *Carolina Cabezahueca* (SM, 1994), de Maite Carranza, e ilustrado por Olga Pérez Alonso, donde este formato ayuda a potenciar el carácter metafórico que tiene la ilustración.

La segunda razón a la que obedece el uso de la página doble es, según pensamos, la necesidad de responder a las exigencias de los escenarios en que se desarrollan las historias que presenta el libro.

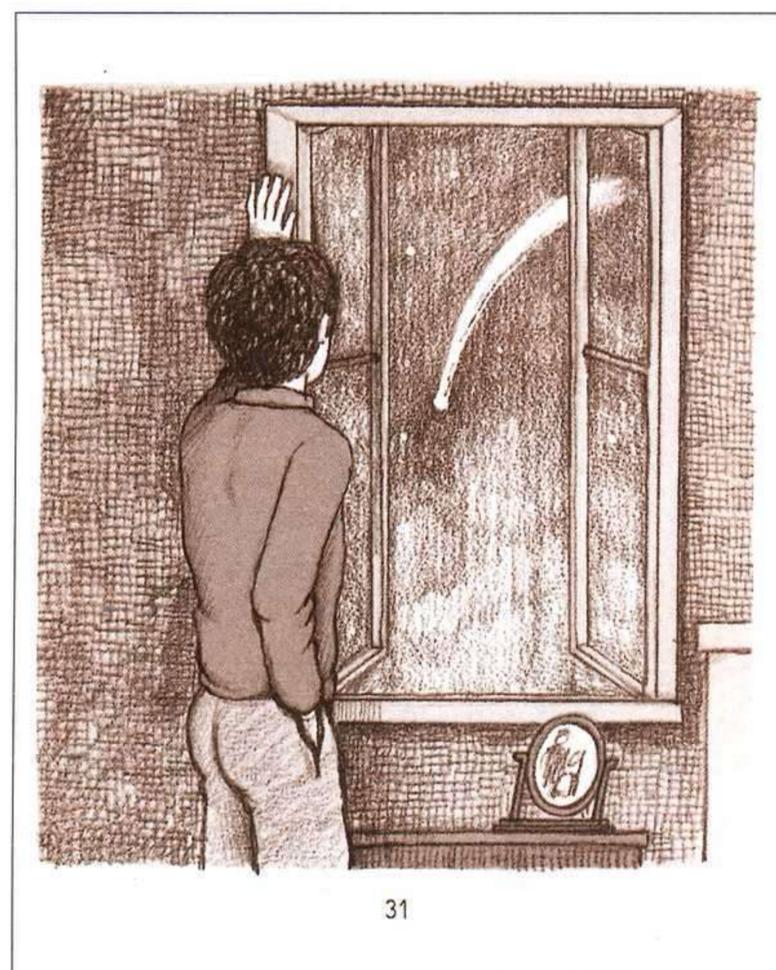
Se utiliza la página doble como único formato expresivo en *Besos* (SM, 1994), de Alfonso Ruano; *La ballena en la bañera* (SM, 1994), de Miguel Calatayud; *El viaje* (SM, 1995), de María de la Luz Uribe, con ilustraciones de Fernando Krahn; *Martin en la bañera* (SM, 1995), de Renate Welsh, ilustrado por Chata Lucini; *El oso Pudoroso* (SM, 1997), de Gabriela Keselman, ilustrado por Arnal



TOMIE DE PAOLA, ABUELA DE ARRIBA, ABUELA DE ABAJO, SM, 1994.



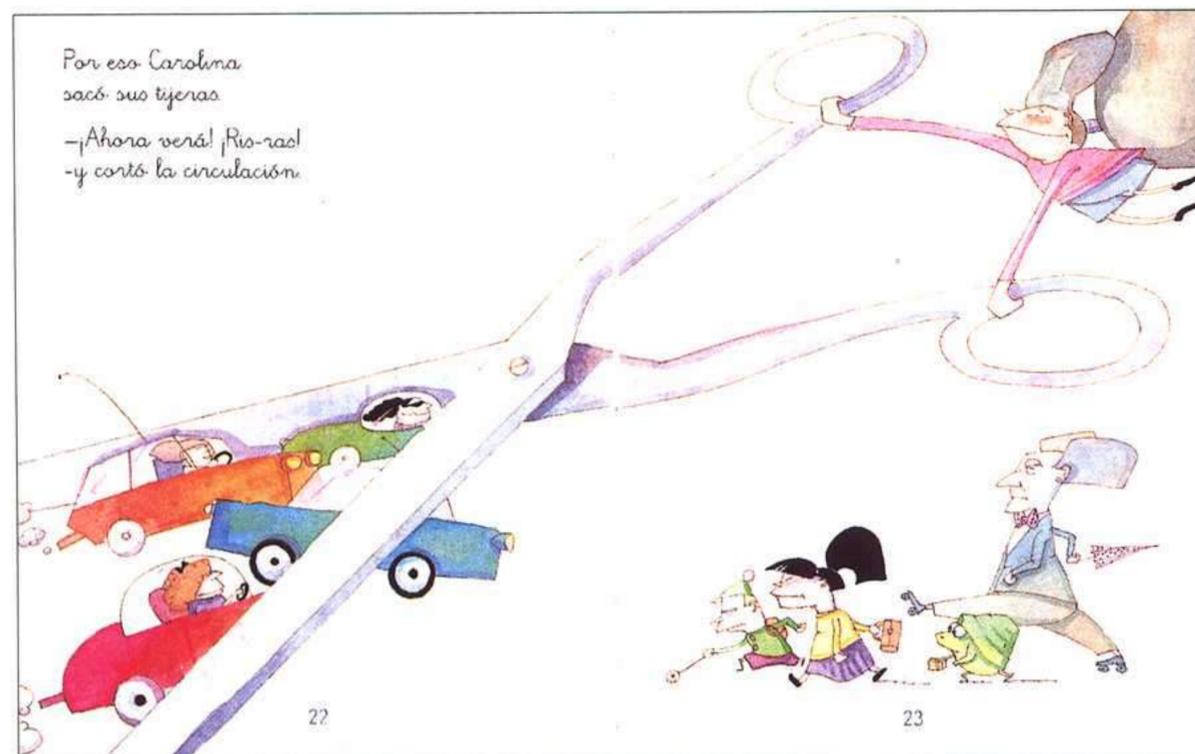
TOMIE DE PAOLA, ABUELA DE ARRIBA, ABUELA DE ABAJO, SM, 1994.



TOMIE DE PAOLA, ABUELA DE ARRIBA, ABUELA DE ABAJO, SM, 1994.



PABLO NÚÑEZ, EL MURCIÉLAGO AURELIO, SM, 1994



OLGA PÉREZ ALONSO, CAROLINA CABEZAHECA, SM, 1993

En *Margarita Metepatas* (SM, 1992), de Maite Carranza, con ilustraciones de Francisco Menéndez, la única página doble es la última, debido a que en ella desfilan todos los personajes a los que Margarita ha ayudado, en algunos casos involuntariamente, durante la historia. Y en *Mira Mario* (SM, 1996), de F. Hernández, ilustrado por Joma, la ilustración a doble página se utiliza para reflejar los ambientes urbanos (pp: 8-9, 10-11 y 24-25), los sucesivos momentos de la visita de un grupo de alumnos a un zoológico (pp. 14-15, 16-17, 18-19 y 20-21) y también una escena del grupo, previa al desenlace final de la historia (pp. 26-27).

Por último, la tercera razón que a nuestro juicio puede justificar el uso de este formato es la relevancia que cualquier secuencia narrativa de una historia adquiere cuando es ofrecida a doble página. Una doble página supone un mayor espacio visual para expresar una situación determinada, y también requiere del lector un mayor tiempo de lectura que la página simple. Así, lo que en un libro-álbum se exprese en el formato de página doble adquiere inevitablemente mayor importancia.

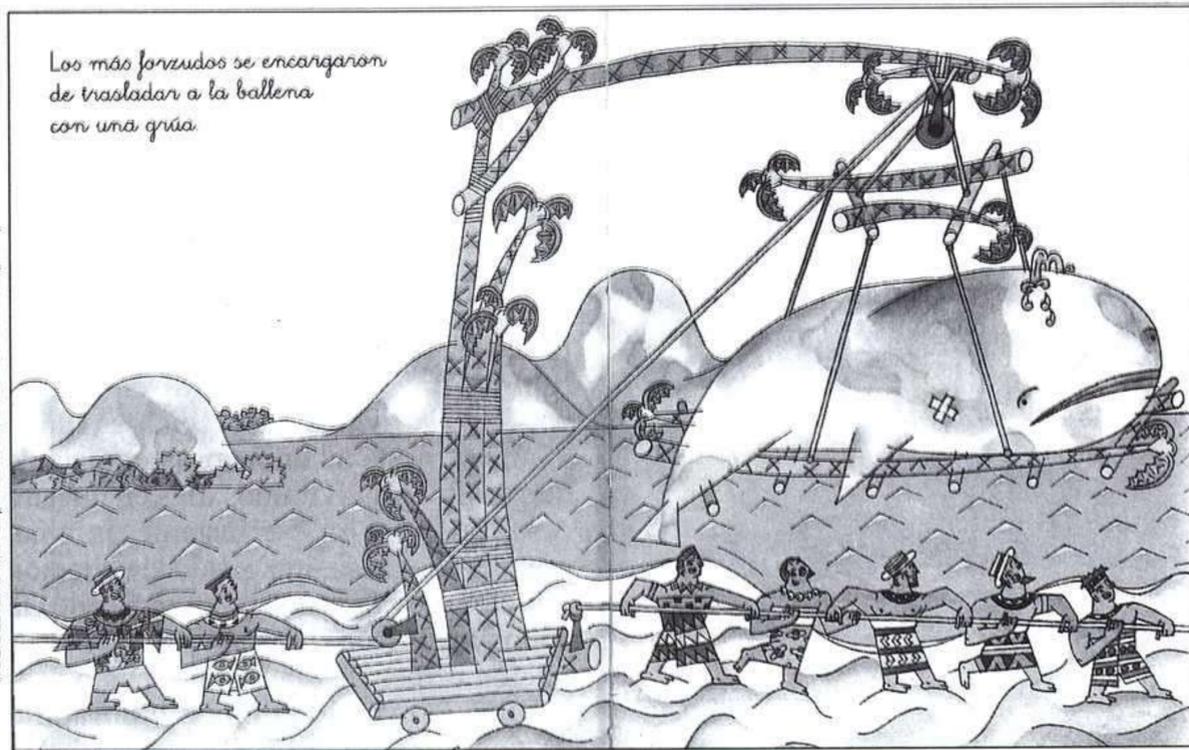
En *Grigrí hace una tarta* (SM, 1992), de L. Koechlin, el formato de la doble página se utiliza sólo excepcionalmente para abrir y cerrar la historia. Este libro-álbum utiliza las páginas simples para explicar los sucesivos momentos de elaboración de la tarta, pero recurre a la doble página cuando, en primer lugar, presenta el espacio, los utensilios y los ingredientes necesarios para elaborar la receta; y, en segundo lugar, la ilustración a doble página es utilizada al cierre de la historia para mostrar, por una parte, el resultado final: una tarta a la que la madre de Grigrí da los últimos retoques recién sacada del horno; y, por otra, el uso de la doble página permite expresar visualmente la causa de que un amable señor Ogro se sienta atraído hacia la cocina: el aroma de la tarta, que se propaga de un lado a otro de la cocina, expresado en una metáfora visual, una banda ondulada que cruza de un extremo al otro el espacio de la ilustración.

Mamá no sabe mi nombre (SM, 1999), de S. Williams, con ilustraciones de A. Shachat, nos cuenta las sucesivas

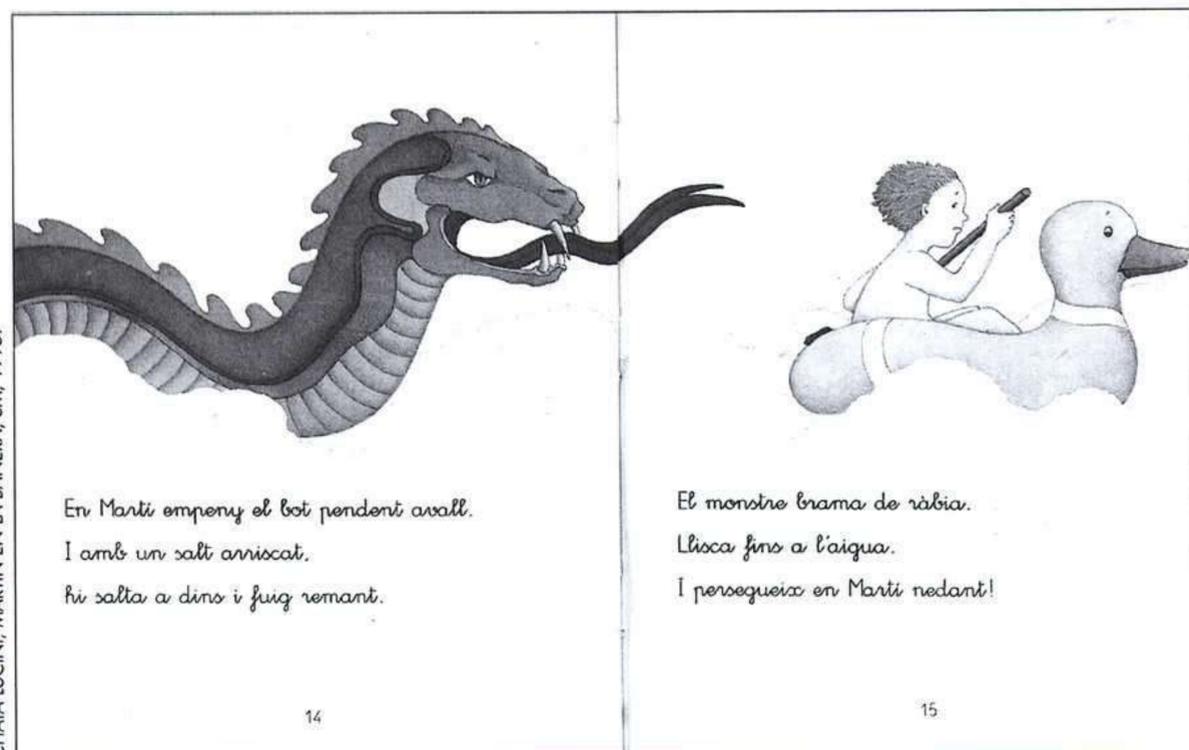
Ballester; y *El color de las cosas* (SM, 1999), de Ricardo Zentner, con ilustraciones de Tàssies. Estas obras ofrecen historias que se desarrollan en espacios abiertos, por lo que su expresión plástica exige, en mayor medida que la de otras historias, la configuración visual que la doble página ofrece.

Besos trata de la unión de los personajes La y Bio, que flotan en el espacio interestelar; *El viaje* relata las peripecias de dos aves viajeras; *Martín en la bañe-*

ra ofrece las aventuras marítimas de un niño que navega imaginariamente desde su bañera; *El oso Pudoroso* narra el primer baño veraniego de una familia de osos polares; en *El color de las cosas*, los colores pintan «todas las cosas» del mundo, que ha perdido su color durante una fuerte lluvia. Así, los espacios descritos en estas obras son en su mayor parte paisajes, que encuentran en la doble página una configuración más adecuada que la página simple.



Los más forzudos se encargaron de trasladar a la ballena con una grúa.



En Martí empeny el bot pendent avall.
I amb un salt arriscat,
hi salta a dins i fuig remant.

14

El monstre brama de ràbia.
Llisca fins a l'aigua.
I persegueix en Martí nedant!

15

reacciones de una niña, Ana, que no acepta que su madre no la llame por su nombre. La historia está dividida en seis pequeñas secuencias que contienen, cada una de ellas, cuatro páginas: las dos primeras son páginas de formato simple y las dos segundas constituyen una página doble. Sólo la quinta secuencia altera esta pauta (pp. 20-25), ya que se compone sucesivamente de una página doble, dos simples y una doble. Pero lo que nos interesa resaltar es que mientras

que la página simple se usa para presentar las situaciones en que la madre usa un apelativo que no gusta a la niña, la página doble se reserva para ofrecer, con la excepción antes citada, las reacciones de la protagonista, que sólo en el cierre final de la historia, presentado por una página simple, la 30, consigue que su madre la llame Ana.

Como vemos, cada acción en la que la madre usa un apelativo que la niña no acepta, es mostrada mediante el uso de



La Mochila de Astor

Libros de literatura infantil y juvenil que combinan la magia propia de la edad con un claro contenido educativo

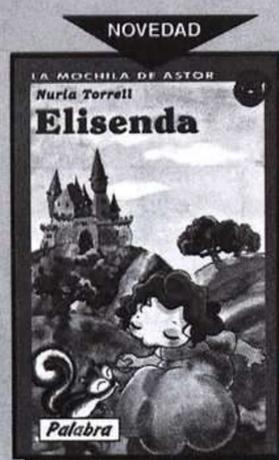
A partir de 7 años

Lectura recomendada para segundo ciclo de Primaria

NURIA TORREL



4ª edición



Elisenda no se da por vencida y busca hasta que encuentra el anillo que había perdido

4,30 € ejemplar

A partir de 10 años:

Lectura recomendada para tercer ciclo de Primaria



JULIO JIMÉNEZ Y ENRIQUE GUDÍN

El siniestro mago Sísigor se ha hecho con el poder del reino de Sheldor, pero un corazón blanco y puro es capaz de hacer cambiar lo que parecía más perdido

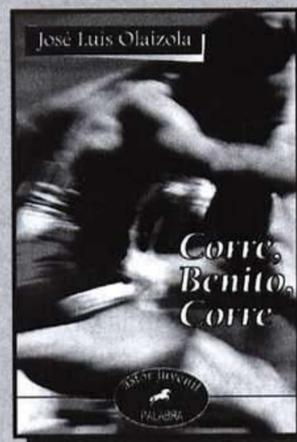
4,75 € ejemplar



ANGELINA LAMELAS
4ª edición

astor

Grandes relatos, acción y aventuras, historias y sentimientos. Literatura para jóvenes y para todos



CORRE, BENITO, CORRE

JOSÉ LUIS OLAIZOLA

Benito se traslada con sus padres desde el pueblo a la ciudad, a un barrio periférico. Allí tendrá que sufrir un duro proceso de adaptación

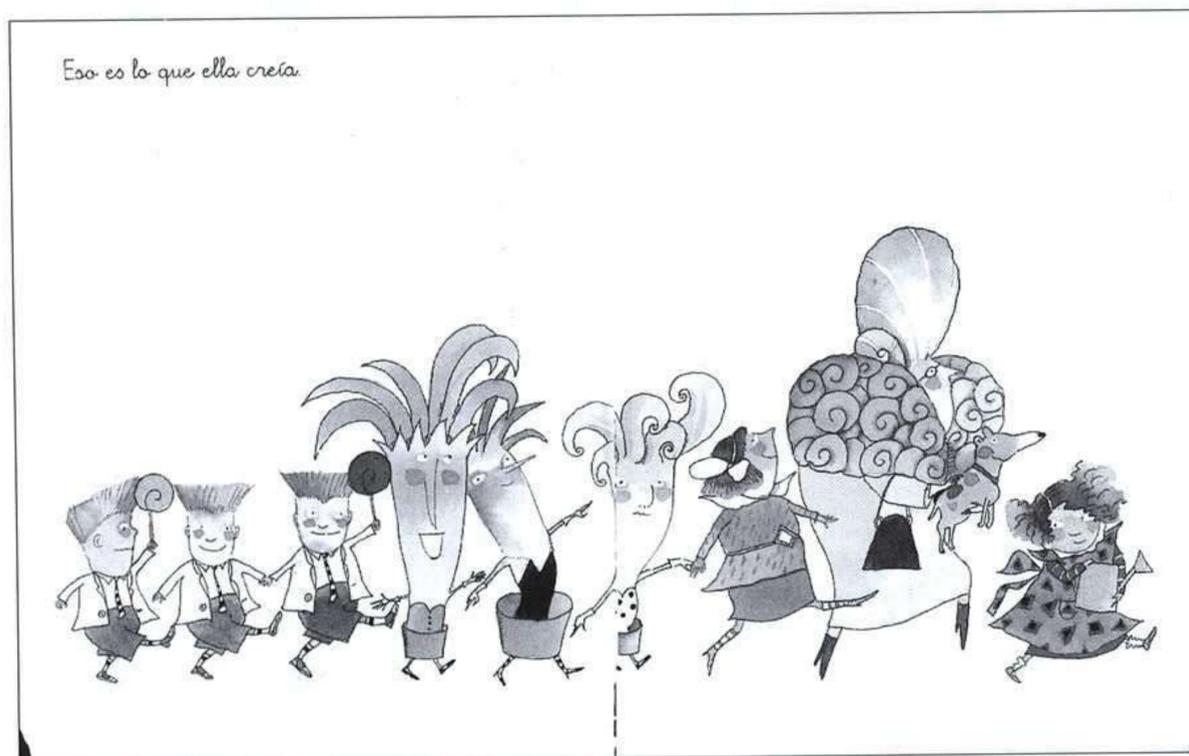
8€

Ediciones Palabra, S.A.

Pº. de la Castellana, 210. 28046 MADRID.
91350 77 39 y 91350 77 20 - Fax: 91350 02 30
e-mail: comercial@edicionespalabra.es
http://www.edicionespalabra.es



JOWA, MIRA, MARIO, SM, 1996.



páginas simples; cada reacción, cada protesta de la niña, se expresa mediante páginas dobles. Así, el uso sistemático de páginas simples y páginas dobles, cada una para propósitos diferentes, ayuda a crear una pauta, un ritmo de lectura determinado, en el que las protestas de Ana adquieren sin lugar a dudas una mayor relevancia, por haber sido dispuesta su expresión en páginas dobles. Consideramos, pues, que el uso de la página doble en este caso refuerza la rebeldía de la niña ante una situación que no acepta.

Otro uso bastante significativo de la doble página es el que aparece en *La temible niñasaurio* (SM, 1993) de B. Bottner y J. Smith. En este cuento, que utiliza la ilustración de un modo bastante flexible y adaptado a las situaciones de la narración, la doble página aparece en momentos especialmente intensos de la historia. La doble página 8-9 muestra a la niña protagonista huyendo de su antagonista, Beti Botines, a la que se representa realmente enfurecida. Tan furiosa está que en la pared su sombra se transfigura en la de un

enorme «dinosaurio cometortugas», el mismo que dice ser para asustar a la niña protagonista, que corre aterrorizada, saliéndose incluso del cuadrado en que la ilustración está enmarcada, y ocupando en su huida el espacio blanco del pie de página.

La siguiente ocasión en que este cuento utiliza la ilustración a doble página (pp. 20-21) es el momento en que el conflicto se agudiza, es decir, cuando la madre informa a la niña protagonista de que «Beti va a vivir unos días en nuestra casa» (p. 19). En ese instante, la niña, sentada a la mesa, imagina una situación crítica que sería consecuencia de la anunciada visita de Beti, y que la ilustración ofrece mediante un recurso propio del cómic: el del globo o bocadillo de pensamiento. El texto transcribe la imagen que la propia protagonista se forma acerca de esta situación imaginada: «Me veo a mí y a Sandra camino del hospital con muchas mordeduras de dinosaurio».

Las páginas siguientes (pp. 22 y 23), una nueva página doble, presentan a la protagonista intentando transmitir a su madre la desesperación que le causa la anunciada visita de Beti: «Cuando mi madre me pregunta qué quiero comer, ya no puedo aguantarme más.

—¡Beti Botines es un dinosaurio! —grito—. Y me quiere comer viva».

La próxima doble página que aparece en este cuento (pp. 26 y 27) muestra el modo en que la protagonista, a pesar de los consejos conciliadores de su madre, se libera de la presión de su «amiga», a la que atemoriza con una simulación paralela a la que Beti llevó a cabo en la doble página 8-9. En este caso, además, es Beti la que, aterrorizada, huye de la ilustración e invade el espacio en blanco anexo: «Entonces me levanto y miro fijamente a Beti.

—Oye, Beti, yo no soy un gusano. Ahora soy un paleontólogo. ¿Sabes qué es eso? Es una persona que persigue dinosaurios y colecciona sus huesos. ¿Quieres jugar?».

En la última doble página de este cuento, la 30-31, la protagonista, como colofón a su venganza, imagina una situación en la que su amiga Beti se dirige al espacio exterior montada en un cohete. Esta situación se expresa de nuevo

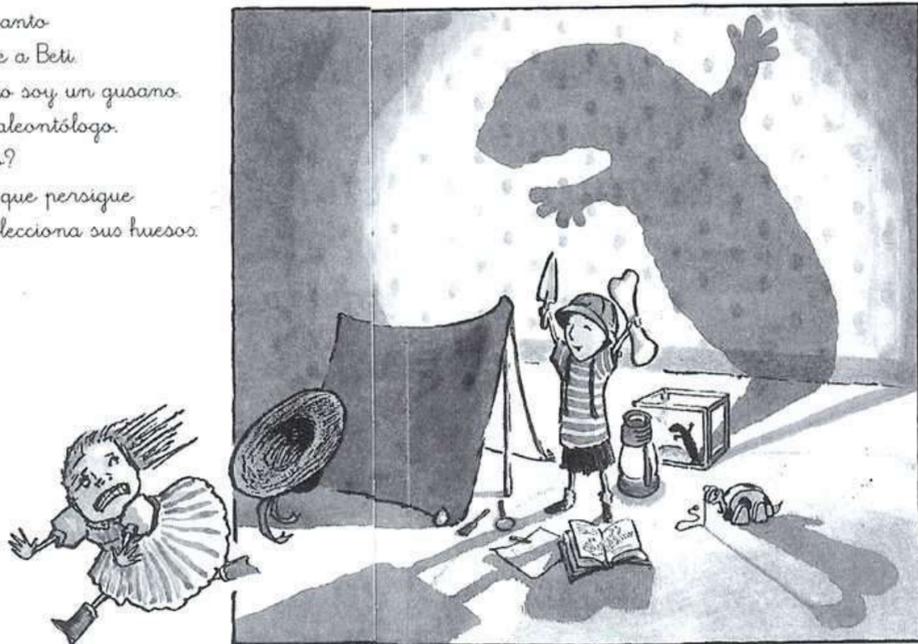


—¡Tú eres una tortuga! —me grita Beti—.
¡Y yo soy un dinosaurio-cometortugas!

8

9

Entonces, me levanto
y miro fijamente a Beti.
—Oye, Beti, yo no soy un gusano.
Ahora soy un paleontólogo.
¿Sabes qué es eso?
Es una persona que persigue
dinosaurios y colecciona sus huesos.
¿Quieres jugar?



26

27

mediante un globo o bocadillo de pensamiento, que adquiere tal realismo que es observado con regocijo por la niña protagonista y sus mascotas desde el ángulo inferior derecho de la página. «Esto no significa que yo quiera que Beti se pierda en el espacio. Pero, si se pierde, mejor que mejor» (pp. 29-30).

Así pues, las dobles páginas de *La temible niñosaurio*, como hemos podido observar, son utilizadas para resaltar la importancia de ciertos momentos o situaciones de la narración.

Conclusiones

Por una parte, hemos podido comprobar que el formato de página simple ayuda a ordenar, diferenciar e interrelacionar las ideas o proposiciones del «texto» (palabra e imagen), es decir, a guiar convenientemente al lector en la construcción del significado del «texto», de distintas maneras. En primer lugar, ayudando a secuenciar temporalmente los distintos momentos de la historia, conforme a las necesidades de

ésta, como en *Quiero mi comida*. En segundo lugar, estableciendo una pauta de lectura, que conforma el «texto» en unidades independientes y completas, como en *Trabalenguas* y *¡Adivina!*. Y por último, el formato de página simple en algunas ocasiones presenta sólo la ilustración; mediante este procedimiento refuerza los momentos más relevantes de una historia, como en *Abuela de arriba, abuela de abajo*.

Por otra parte, debemos admitir que el formato de doble página es un recurso utilizado en el libro-álbum, según hemos visto, para cumplir con determinadas finalidades expresivas; la más importante de las cuales, a nuestro juicio, es que la doble página, frente al formato de página simple, dota de una mayor relevancia a los contenidos que presenta, por lo que es utilizada en mayor medida para mostrar aquellos contenidos que los autores consideran más significativos o más destacables dentro de un «texto» concreto.

En conclusión, ambos formatos de página colaboran activamente con el lector en la construcción del significado del «texto», ya que le ofrecen una guía para ordenar, diferenciar e interrelacionar las proposiciones o ideas que contiene. ■

*Francisco Gutiérrez García es profesor en la Universidad de Jaén.

Notas

1. Lewis, D., «La constructividad del texto: El libro-álbum y la metaficción», en AA.VV, *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, 1999, pp. 77-88.
2. *Ibidem* nota 1, p. 86.
3. Moebius, W., «Introducción a los códigos del libro-álbum», en AA.VV, *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas: Banco del Libro, 1999, pp. 99-114.
4. Sánchez Miguel, E., *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, Madrid: Santillana, 1993.
5. *Ibidem* nota 4, p. 33.
6. Este tipo de secuencia narrativa coincide con la que propone Adam, J.M., *Les textes: types et prototypes*, París: Nathan, 1992.
7. Según Bassols, M. y A. Torrent, *Modelos textuales. Teoría y práctica*, Barcelona: Eumo-Octaedro, 1997, las diversas propuestas para representar la configuración de la narración coinciden en la delimitación de tres grandes fases que se concretan del siguiente modo:
 - Situación inicial o planteamiento (antes).
 - Transformación o nudo (proceso).
 - Situación final o resolución (después).